

ESEMPLARE
O SIA
SAGGIO FONDAMENTALE PRATICO
DI
CONTRAPPUNTO FUGATO

DEDICATO

All' Illustrissimo, e Reverendissimo Monsignore

GENNARO ADELELMO
PIGNATELLI

ARCIVESCOVO DI BARI

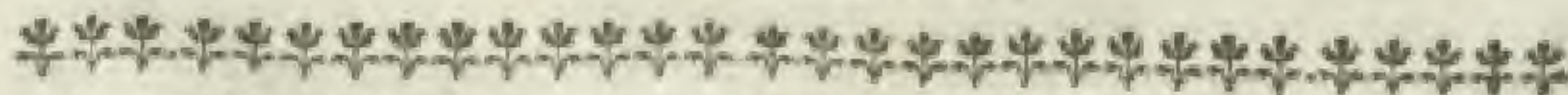
DA F. GIAMBATTISTA MARTINI MINOR CONVENTUALE

Accademico dell' Istituto delle Scienze, e Filarm.

PARTI SECONDA.



IN BOLOGNA



Per Lelio dalla Volpe Impressore dell' Istituto delle Scienze.
Con licenza de' Superiori.

38 / 191323

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY

PHYSICS

1913

1913

1913

1913

1913

1913

1913

iii

ILLUSTRISSIMO, E REVERENDISSIMO
MONSIGNORE.

E Gli è da gran tempo, Monsignore Illmo, e Rmo, che sentivami acceso d' un vivo desiderio di darvi qualche pubblica testimonianza dell' alta stima in cui ho mai sempre avuto il sublime vostro merito, e della sì giusta e ben dovuta mia riconoscenza per la somma benignità, e parzialissimo amor vostro, di cui mi siete stato sempre sì liberale, e cortese. Ravvivasi questo mio ardente desiderio ogni volta che alla mia mente si presentava la veneratissima vostra Persona con quel sì ricco, e nobil corteggio di tante belle, e amabili prerogative, che in Voi sì luminose risplendano, e che meritamente a Voi ne tirano la riverenza, l' amore, e l' universale ammirazione. Veniva crescendo ancora al rinnovarsi nella mia memoria que' tratti vostri gentili, e affectuosi verso di me praticati nel tempo che nel vostro soggiorno in questa Città mi degnavate delle vostre graziose visite, e della giocondissima vostra conversazione. Per la qual cosa sono io più volte meco stesso divisando in qual maniera per avventura recar potessi a buon fine questo mio desiderio. Ma come mai la fingarmi d' ottenere l' intento, se dando un solo spassionato riflesso alla mia meschinità, questa me

ne faceva venir meno ogni speranza? Se non che, nel mentre che stavo coll' animo abbattuto, e pieno di scontentezza per non trovar maniera di venir a capo del mio disegno, ecco risorvenirmi in buon punto il vostro nobil genio per la Musica, e il finissimo vostro discernimento delle grazie, e bellezze della medesima, anzi l'averla Voi ancora talora negli anni più floridi di vostra età esercitata per recare qualche sollievo alla vostra mente continuamente applicata allo studio della Scienza più sublimi da Voi acquistate in sì eminente grado da non avere punto di che emulare agli Uomini più dotti, e rinomati della nostra Italia; nel risorvenirmi, dissi, l'animo vostro tutto propenso, e ben formato per la Musica, gittai uno sguardo su questo Esemplare, o sia Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto, e mi sentii tosto rincorato, e gagliardamente stimolato a farvene una rispettosissima offerta sulla viva fiducia, che sarebbe stata da voi cortesemente accolta, e come cosa di vostro genio, e altresi come un' attestato della mia rispettosissima osservanza, e del riconoscente animo mio. Su tale riflesso per tanto mi son fatto cuore di presentarvela, supplicandovi a degnarla del vostro benigno aggradimento, che io tal guisa avrò il piacere di vedere adempite le mie speranze, e soddisfatto in qualche maniera l'antico mio desiderio. Le Composizioni che formano questa Raccolta d' Esempj certamente lo meritano, essendo nobili parti de' più celebri, ed eccellenti Compositori di Contrappunto, che siano stati da tre secoli a questa parte, e se fra le molte gravissime vostre occupazioni inseparabili da quella eminente dignità, che sostenete con tanto vostro decoro, e con tanto vantaggio di questa vostra rispettabilissima Diocesi, non isdegnarete di dar loro una benigna occhiata, le ravviserete ben degne di tutta la vostra più grata accoglienza. Le Osservazioni poi da me aggiunte, ad ognuna di loro unitamente per il buon cuore di giovare ai Giovani Compositori, loro additando con la scorta degli anzidetti insigni Maestri la vera maniera di comporre in Contrappunto, se non meritano il vostro aggradimento per la loro debolezza, lo sperano nondimeno per l'animo affettuosissimo, e rispettosissimo di chi si dà l'onore di offerirvele. Vi pregarò per tanto, Monsignore Illmo, e Rmo, d'accoglierla con la solita umanissima vostra degnazione, come spero, e di bel nuovo ve ne supplico, che cost e l'antico, e le altre se ne andranno liete, e fastose recando in fronte il glorioso vostro Nome, e tutte giulive per l'onore che loro ne verrà dall'essere da Voi graziosamente accolte; ed io intanto col più profondo rispetto inchinato al bacio della Vostra Sagra Veste con più di coraggio mi darò il bel vanto d'essere

Di V. S. Illmo, e Rmo

Bologna li 23. Aprile 1775.

Umilissimo devotissimo obbligatissimo Servitor
F. Giambattista Martini.

PREFAZIONE.

AVendo nella Prima Parte di questo Esemplare esposte le Regole più essenziali di Contrappunto, singolarmente per comporre sopra del Canto fermo, era ben di dovere, che per compimento dell' Opera, io dimostrassi ai Giovani Compositori l'Arte di comporre le Fughe. Questa è quella parte di Musica universalmente sempre tenuta in gran pregio (1), la quale più d'ogni altra richiede nel Compositore una perfetta cognizione delle Regole, talche senza un pieno possesso delle medesime per quanto sia abbondante di fuoco, di buon gusto, e secondo d'idee non arriverà già mai ad esercitarla con decoro, e perfezione. Questa altresì, non ostante la varietà dello Stile di quando in quando introdotta nella Musica, si è sempre conservata fino a' giorni nostri, e col variarsi dello stile, e del gusto, sebbene abbia patita qualche alterazione, e benchè alcuni pochi Compositori, mal sefferenti della fatica, si studiino di screditarla, e bandirla dalle loro Composizioni, con tutto ciò, ad onta d'ogni loro sforzo, si è sempre mantenuta, e tutt'ora si mantiene la stessa, come saggiamente ha avvertito Mons. Marpourg, il quale nel suo pregiato *Traité de la Fugue, et du Contrepoint* a Berlin 1756. Egli si esprime: *Fra tutti li generi di Composizione, la Fuga è la sola, che si è sempre sostenuta contro li capricj della moda. Li Secoli non l'hanno punto fatta cangiar di forma; e le Fughe composte di cento anni fa, sono ancora così nuove, come se fossero composte d'oggi nostri* (2). In fatti in quasi tutte le sorta di Musica, fuori di quella, che è di una sola Voce senza alcun accompagnamento, incontrasi qualche specie d'imitazione, che come vedremo è una parte della Fuga, essendo cosa naturale, che nel cantare, nel sonare in compagnia, uno procuri in qualche modo d'imitar l'altro, e l'istessa Musica Teatrale, con tutto che sia aliena dagli Artificj più singolari, che ci insegna l'Arte di Contrappunto, e unicamente cerchi il puro diletto, ciò non ostante rare rarissime sono quelle Arie, nelle quali non ritrovisi introdotta qualche vicendevole *Proposta*, e *Risposta*, singolarmente fra gli Strumenti, che accompagnano il Cantante. Ne abbiamo un'evidente riprova nei Duetti, Terzetti, Quartetti Teatrali, i quali principalmente sono composti di *Proposte*, e di *Risposte*, che gli Attori vicendevolmente fra di loro si danno. Che più! vediamo intro-

Parte Seconda.

2

dot-

(1) P. Athanas. Kircherus *Musurgia Univerf. lib. 1. §. 2. T. 1. pag. 348.* Principalis figura apud Musicos Fuga est, quæ ratio in præcio habetur, ut non pro artificiali cantilena habeatur, quæ non laboratissimo referta sit fugis; & ita quæmadmodum ex figurarum artificioso contextu in Oratoria facultate Rhetoris elucet ingenium, ita & Musici ingenium felix ex figurarum longè pulcherrima serie, æstimandum est.

(2) Preface. De tous les genres de composition, la fugue est la seule qui se soit toujours soutenue contre les caprices de la mode. Les siècles ne l'ont point fait changer de forme; et les fugues composées il y a cent ans, sont encore aussi neuves que si elles l'avoient été de nos jours.

dotto a' giorni nostri da uno de' più eccellenti Compositori di Musica Drammatica Niccola Piccini un Canone all' Unissono a due Voci su quelle parole del Dramma giocoso intitolato: *La buona figliuola*, che dice: *E' tal contento, quello ch' io sento*, il quale fa piena testimonianza, che il Contrappunto Fugato, per quante mutazioni di stile, di gusto, di vivacità, d' idee siano state a' giorni nostri introdotte, non è però in alcun modo sbandito dalla nostra Musica, e specialmente Ecclesiastica, nella quale, non ostante le tante vivaci, e brillanti idee introdottevi, si conserva ancora appresso singolarmente i più periti Maestri. A questi si deve la gloria di avervi aggiunto un singolar pregio, che consiste in renderle più naturali, e dilettevoli col toglier loro una certa durezza, che le rendeva noiose, e spiacevoli agli Ascoltanti (1); e questo appunto è quel pregio, che i Giovani Compositori ad ogni costo procurar debbono alle loro Fughe, e che mai abbastanza può loro raccomandarsi. Quindi dopo d' avere dagli Esempi di questa Seconda Parte, e da tanti altri più eccellenti Maestri rilevato quanto insegna l'Arte per comporre qualunque sorta di Fuga, debbono usare tutto lo studio per render le loro Fughe piastre, dilettevoli, e graziose, con abbellirle di quegli ornamenti propri di tal sorta di Musica, restando persuasi, che una Fuga condotta con tutte le più esatte Regole dell'Arte, non giunge che a ottenere qualche ammirazione, e applauso non sempre sincero di pochi Professori di Musica, ma nell'istesso tempo viene a recar noia, e svogliatezza a tutto il numero degli Uditori. Debbono altresì nel comporre le Fughe adattarsi alle circostanze, poichè non tutte le Fughe richieggon gl'istessi ornamenti, essendo fuor di dubbio, che in una Fuga a quattro, e più Voci, che deve essere cantata dal ripieno di tutte le Voci coll' accompagnamento di tutti gli Strumenti in una Musica copiosa di Parti, non devono introdursi quegli ornamenti, e quei vezzi, che sono propri d' un Duetto, d' un Terzetto concertato, e cantato dalle sole Parti di cui è composto, perchè quella disposizione, che ritrovasi nelle Parti di Concerto, non ritrovasi nelle Parti del Ripieno, e quegli ornamenti, che perfettamente verranno eseguiti da pochi, non possono essere eseguiti esattamente da molti. Egli è pure il bel pregio d' un Compositore il saperli adattare a tutte le circostanze, e a tutti gli Stili, ma per giungere a tanto, è necessario, che abbia un possesso non ordinario di tutta l'Arte del Contrappunto, perchè nel condurre una Fuga occorre di far uso di qualunque artificio, e di tutte le Eccezioni, che ci insegna il Contrappunto. E pur anche necessario un possesso non mediocre di tutte le Specie di Contrappunto Doppio, mentre rare rarissime sono le Fughe, nelle quali non si trovi introdotta qualche specie di Contrappunto Doppio (2). Sin qui abbiamo parlato della Fuga in generale, resta ora a parlare in particolare, con dimostrare con tutta la possibile chiarezza, e brevità quanto occorre per condurre a buon termine una Fuga.

RE.

(1) Joan. Joseph Fux *Gradus ad Parnassum* lib. 1. Exercit. 8. Lidd. 4. pag. 165.

(2) Vidi la prima Parte di questo Esemplare pag. 33. pag.

REGOLE PER COMPORRE LA FUGA.

Definizione della Fuga.

Vari furono i vocaboli, coi quali fu chiamata questa sorta di Contrappunto; l' uno di *Fuga*, che è il più universale, e comune fra i Professori di Musica (1), che in appresso spiegheremo; l' altro di *Conseguenza* (2), perchè dopo la *Proposta* formata da una Parte cantante, ne viene conseguentemente dopo un dato tempo, la *Risposta* dalle altre Parti. Il terzo di *Reditta* (3), perchè una parte ridice quanto antecedentemente è stato detto da un' altra. L' ultimo d' *Imitazione* (4), perchè una Parte viene imitata da un' altra. Presentemente daremo la definizione del primo vocabolo *Fuga*, come il più usuale, e riprodurremo quella del *Zarlino*, che fu riferita alla pag. 55. nella prima Parte di questo Esemplare, come la più esatta, e compita in tutte le sue parti. La *Fuga* dice egli, *è la Rapplica, o Reditta di una particella, ovvero di tutta la modulazione fatta da una parte grave, ovvero acuta della cantilena: da un' altra parte, ovvero dalle altre parti del concerto, procedendo l' una dopo l' altra per alquanto spazio di tempo per gl' istessi intervalli nello istesso suono, o voce; o veramente per una Diapason, cioè Ottava, ovvero Diapente, cioè Quinta, o pure per una Diatessaron, cioè Quarta più grave, o più acuta* (5).

Del Soggerro, o sia Proposta.

Siccome la *Fuga* è composta di *Proposta*, e di *Risposta*, come si deduce dalla Definizione descritta, perciò in primo luogo esporremo sotto gli occhi del Giovane Compositore quanto spetta alla prima Parte della *Fuga*, che è la *Proposta*. Fu chiamata questa coi vocaboli di *Antecedente* (6), perchè serve di regola alle altre Parti, che vengono dette dopo di essa; di *Guida* (7), perchè la Parte, che propone è la guida delle altre Parti; viene in fine universalmente chiamata *Soggerro*, come spiega il *Zarlino* (8) *di ogni composizione musicale si chiama quella*

a 2

Par-

(1) M. Sébastien de Brossard. Dictionnaire de Musiq. pag. mibi 39. 1. I. Rousseau Diction. de Musiq. pag. 114.

(2) M. Sébast. de Brossard. loc. cit.

(3) Zarlino Inst. Harmon. P. 3. Cap. 34. Edit. 1580.

(4) Petr. Aron de Lullu. Harmon. lib. 3. cap. 52. Scipione Carroto Napolit. Pratica Musi. lib. 3. cap. 13. pag. 111. Oratio Tigrini Codicend. della Musi. lib. 4. cap. 3. pag. 107.

(5) Inst. Harmon. P. 3. cap. 34. Edit. del 1573.

(6) Petr. Aron loc. cit. Imitatio in Cantilenis live fugatio de parte in partem fieri solet. Et autem idem d' illi imitatio, live fugatio: quia subsequens, vel Antecedens precedentis voces partit, vel subsequens easdem nomine, sed locis diversis repetit.

(7) Oratio Tigrini loc. cit. pag. 104. P. Domen. Scorpioni Min. Contr. Ristiff. Armon. lib. 2. pag. 173.

(8) Loc. cit. cap. 26.

*Parte, sopra la quale il Compositore cava la invenzione di far le altre parti della Cantilena, siano quante si vogliano. Dalla natura, e qualità del Soggetto dipende molto il buono, e cattivo esito della Fuga, onde deve con ogni più esatta diligenza il Giovane Compositore procurare, che sia perfetto in tutte le sue parti. Deve ancora avvertire, che il Soggetto sia d'una lunghezza mediocre, ordinariamente non più breve di una battuta e mezzo di Tempo Ordinario, nè che sorpassi le tre battute, stantechè il troppo lungo tante volte riesce stucchevole, e in vece di Soggetto, deve chiamarsi *Andamento*; al contrario non deve esser troppo breve, acciò non debba chiamarsi piuttosto *Attacco*, che *Soggetto*. Di questi tre Vocaboli se ne è fatta menzione tanto nella prima Parte, che in questa seconda dell' Esemplare, ed ora non farà che di vantaggio al Giovane Compositore il porli sotto gli occhi l' Esemplare di cadauno dei nominati tre vocaboli; e indicarne la natura, e la differenza, che fra di loro passa.*

Soggetto.



Attacco.



Andamento.



Esporremo le qualità di questi due ultimi vocaboli, riservandoci a trattare del *Soggetto* in terzo luogo, perchè essendo il più degno, richiede d'esser trattato con più precisione, ed estensione degli altri due.

Dell' Attacco.

L' *Attacco* è una specie di *Soggetto* breve, il quale non è legato a tutte le leggi prescritte alla Fuga, ma è libero in maniera tale, che alle Parti che rispondano vien permesso di attaccar le Risposte in qualunque Corda loro si presenti, e loro sia

comodo, come si rileva dal seguente Esempio, che non è, che un semplice abbozzo a tre voci dell' accennato *Attacco*.



Abbenchè l' *Attacco* per se stesso non sia di quel valore, quanto è il *Soggetto*, egli è però tale, che in tante occasioni è molto necessario; e l' esperienza ci manifesta il singolar piacere, che reca agli Ascoltanti. Un bell' Esempio proposto alla pag. 54. nella *Salve Regina* a 3. Voci di Francesco Foggia servirà di un gran lume al Giovane Compositore per apprendere l' Arte di condurre a perfezione quella specie di Fuga, di cui è abbondante l' accennata Composizione.

Dell' Andamento.

L' *Andamento* è un giro di Note, che si estende per le Corde del Tuono in cui è fondato, e qualche volta ancora per le Corde di altri Tuoni, coerenti però al Tuono fondamentale. Alle volte egli è composto di una sola parte, e alle volte di due; alle volte non un solo, ma due Andamenti ritrovansi assieme uniti. Di questa ultima specie se ne incontrano alcuni sparsi in questa seconda Parte, ma specialmente alla pag. 51. quello a 3. Voci di Francesco Foggia sopra le parole: *Et inventus est iustus*, che è veramente singolare. In esso vien proposto dal Basso un' *Andamento*, e dalle due Parti Alto, e Tenore ne vien proposto un' altro, i quali due *Andamenti* cambiandosi fra le Parti, e modulando per varj Tuoni, vengono nell' istesso tempo a recar piacere, e far spiccare il valore dell' Autore, che rivoltando in varj modi questi due *Andamenti*, ne forma tanti Contrappunti Doppj. Della prima specie di *Andamento* vedasi in questa seconda Parte alla pag. 293. L' Esempio II. a 8. Voci di Paolo Agostini, in cui riscontrasi un' *Andamento* nel quale il Soprano, e il Contralto del primo Coro formano la Scala ascendente composta dalle sei Sillabe *La sol fa mi re do*. Dell' *Andamento* poi, che in se racchiude due Par-
ti,

ti, eccone un piccolo Saggio nel seguente Esempio. La prima parte si estende dalla Lettera (A) fino alla (B), e la seconda dalla (B) fino alla (C).

The image displays a handwritten musical score on aged paper, organized into three systems. Each system consists of three staves: a top staff, a middle staff, and a bottom staff. The top and bottom staves of each system contain simple, sparse musical notation, primarily consisting of whole and half notes. The middle staff of each system is more complex, featuring a variety of note values including eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The first system's middle staff is marked with 'A' at the beginning and 'B' further along. The second system's middle staff is marked with 'C' at its beginning. The third system does not have a letter marker. The notation is written in dark ink, and the paper shows signs of age, including some staining and foxing.



Que.

28

Questo stesso *Andamento* potrebbe condursi modulando per le Corde degli altri Tuoni coerenti, e relativi al Tuono fondamentale nel seguente modo:



Usarono questi *Andamenti* i Maestri nel comporre *Ricercari*, e *Solfeggi*, così pure *Graduali*, ed *Offertori* concertati a due, o tre sole Voci, affinché, essendo poche le parole, si estendesse la Musica per tutto quel tempo, che richiedono le Cerimonie del Santo Sacrificio della Messa. Ma siccome questi *Andamenti* introdotti in una Fuga a quattro, e più Voci possono riuscir più lunghi del bisogno, e cagionar tedio, e fastidio agli Uditori, prudentemente v'introdussero qualche *Diversimento*, o qualche distinta *Modulazione* (1), e in questo modo li ridussero a recar piacere, anziché noia, come vedesi praticato nel citato Esempio di Paolo Agostini.

Del Soggetto.

Il *Soggetto* sopra del quale è fondata, e condotta la Fuga, è quella Parte della Cantilena, che serve di *Proposta*, e alla quale vengono obbligate di rispondere le altre Parti del Concerto. La Parte che propone si chiama *Antecedente*, o *Guida* (2), e le Parti, che rispondono, diconsi *Consequenti* (3). E in libertà del Compositore lo scegliere qualunque Parte gli piaccia (4), che formi la *Proposta*, o sia *Soggetto*. Erano però soliti per lo più i Maestri a tenere il seguente me-

(1) Marpourg *Traité de la Fugue* P. 1. Cap. 4. §. 9. pag. 40.

(2) Glaz Andr. Angelini Bontempi *Histor. Musica* pag. 244. Glaz Maria Bonvincini *Musica Fantica* P. 1. Cap. 12. pag. 99.

(3) Zarlino *Inst. Harmon.* P. 2. Cap. 34. Edit. 1589. P. Domenicus Scarpiere *Min. Contr. Rispes.* Armon. lib. 2. pag. 195.

(4) Pietro Pontio *Dialogo di Mus. Teor.*, e *Prat.* P. 1. pag. 34.

metodo: cioè, se il *Soggetto* dall' Ottava del Tuono fondamentale della Fuga discendeva alla Quinta, si servivano per proporre il *Soggetto* di una Parte acuta, affinchè poscia la *Risposta*, la quale discendeva alla Fondamentale, cadesse in una Parte grave (1), come ci dimostra il seguente Esempio:



Da questo piccolo Esempio rilevasi, che il *Soggetto*, il quale dall' Ottava discende alla Quinta, vien proposto dal Soprano, che fra le Parti acute è la più acuta, e la *Risposta*, che dalla Quinta discende alla Fondamentale, vien formata dal Contralto, che è più grave del Soprano; così il Tenore, che fra le Parti gravi è acuta, corrisponde al Soprano, e il Basso, che è la più grave corrisponde al Contralto (2). Al contrario, ogniqualvolta la *Proposta* dalla Fondamentale ascende alla Quinta, praticavano, che la Parte grave proponesse il *Soggetto*, affinchè la *Risposta*, che dalla Quinta doveva ascendere all' Ottava, cadesse in una Parte acuta, come si vede in questo Esempio:



Parte Seconda.

(1) Monf. Rameau Traité de l' Harmon. liv. 3. Chap. 44. pag. 331. J. J. Rousseau Diction. de Musiq. pag. mibi 114.

(2) Sr. Joseph Euse Gradus ad Parnass. pag. 169. Mr. Marpurg loc. cit. pag. 67.

Ma lasciando per ora da parte quanto spetta alle *Risposte* della *Fuga*, esporremo sotto gli occhi del Giovane Compositore, per istruzione del quale è destinato questo Esemplare, le principali qualità, che deve avere il *Soggetto* (1). Egli sopra tutto deve esser chiaro, naturale, non troppo breve, nè troppo lungo (2). Senza chiarezza, certamente non si capirà dagli Uditori; senza naturalezza, sarà difficile ad eseguirsi, e recherà dispiacere; troppo breve passerà dall'esser di *Soggetto formale* all'esser di *Attacca*; troppo lungo, sarà più tosto *Andamento*, che *Soggetto*, e non resterà impresso nella memoria degli Ascoltanti, onde per assegnare incirca una qualche misura, non sarà più breve d'una Battuta e mezzo, e non sarà più lungo di tre Battute.

Esposte in generale le qualità, che richieggonsi nel *Soggetto*, fa duopo dimostrare le particolari. E siccome varie sono le circostanze nelle quali deve adattarsi il *Soggetto*, perciò, se la Composizione sarà a Cappella, non v'ha dubbio, che il *Soggetto* deve esser serio, e tale, che nel progresso della Composizione si uniformi ad uno stile tutto pieno di buona Armonia, e alieno da quelle licenze, e da certi vezzi, che disdicono troppo, e vengono affatto a distruggere un tale stile (3). La prima Parte di questo Esemplare è piena di *Soggetti* adattati allo stile a Cappella; e in questa seconda Parte ve ne sono alcuni, da quali potrà il Giovane Compositore rilevare qual debba essere lo stile, che deve servire per tal *Soggetto*. Sarà d'esempio il seguente *Soggetto* a Cappella, affinchè si comprenda, che tanto la Melodia, che l'Armonia devono esser grate sì, ma nell'istesso tempo piene di quella compostezza, e decenza, che richiede un tal stile.



Lo stile Ecclesiastico, o *Pieno*, o *Concertato* accompagnato dall'Organo, e da altri Strumenti, ammette molte varietà, e relativamente a tali varietà devono adattarsi i *Soggetti* (4). Una *Fuga*, la quale deve ser-

(1) *Andrés Lorente Porras de la Música Lib. 4. Cap. 10. pag. 473. Jo: Jos. Sax bar. cit. pag. 132.*

(2) *Marpon & Jor. cit. pag. 31. seq.*

(3) *J. L. Rousseau Diction. de Musiq. pag. 225.*

(4) *C. H. Blainville L'Esprit de l'Art Musical pag. 120.*

servire per il Ripieno de' Cantori accompagnata con l'Organo, e con altri Strumenti, richiede un Soggetto, il quale s'adatti al Ripieno de' Cantori, e che sia eseguibile per tutti, eccone un piccolo saggio:

The musical score is written on three systems of staves. Each system consists of four staves: the top two are for the choir (Soprano and Alto), and the bottom two are for the organ (Right and Left Hand). The notation includes various note values, rests, and bar lines. The first system has a common time signature 'C'. The second system also has a common time signature 'C'. The third system has a common time signature 'C'. The score ends with a double bar line and the number '11' at the bottom right.

Il *Terzetto*, che viene cantato da tre sole Voci accompagnate dall'Organo, e dagli altri Strumenti richiede, che il Soggetto sia composto con qualche vivacità, ed ornamento, perchè è più facile, che l'esecuzione di sole tre Voci riesca felice, vedi l'Esempio:

The musical score is written on three systems, each containing three staves. The top staff of each system is for the Soprano voice, the middle for the Alto, and the bottom for the Tenor. The organ accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clef) below the vocal staves. The music is in common time (C) and features a lively, ornate melody with many sixteenth and thirty-second notes. The first system shows the beginning of the piece, with the organ providing a rhythmic and harmonic foundation. The second and third systems continue the melodic development, with the voices and organ working in close harmony.

Sempre più ornato, e di buon gusto deve esser il *Soggetto*, che deve servire per un *Duetto*, perchè, siccome per lo più viene cantato da' più valenti Professori, così potrà essere eseguito con ogni esattezza.



Nel Secolo passato, al riferire del Canonico Angelo Berardi (1), varj erano i stili introdotti nella Musica, ed erano tre, da *Chiesa*, da *Camera*, e da *Teatro*. Appresso di noi ancora mantengono queste tre sorta di Musica, con questa differenza però, che nel Secolo passato ognuna aveva il suo particolar stile, per cui una si distingueva dall'altra; a' giorni nostri non vi è diversità di stile, perchè a ben riflettere lo stile è lo stesso, sicchè non vi è restato che il puro nome diverso. Se avevano la diversità dello stile, avevano anche la diversità dei *Soggetti*; presentemente però, siccome non abbiamo la diversità degli stili, così non abbiamo ne meno la diversità de' *Soggetti*. Non contenti de' tre stili indicati, subdividevano questi in varj modi, ne quali

(1) Ragionam. Musicali pag. 123.

I *Soggetti* delle *Fughe*, che v'introducevano, erano adattati a ciascun *Stile* (1). Altre qualità richieggonsi nel *Soggetto*, le quali essendo per se stesse relative alla *Risposta*, perciò verranno esposte qui in appresso trattando della *Risposta*.

Della *Risposta*.

E Per se stesso tanto chiaro questo vocabolo di *Risposta* (2), che è vano il volerlo definire, e spiegare d'avantaggio. Solamente diremo, che la Parte, che risponde, chiamasi anche *Consegante*, ogni qual volta, che la Parte, che propone il *Soggetto*, venga chiamata *Antecedente*, perchè un vocabolo chiama l'altro, come si è dichiarato qui sopra alla pag. xii. Deve avvertire il Giovane Compositore, che dalla *Proposta*, e dalla *Risposta*, dopo un dato tempo ad arbitrio del Compositore, dalla combinazione viene a stabilirsi la natura, e le qualità della *Fuga*, come vedremo in appresso. Varj sono i modi di rispondere alla *Proposta*, e da questi varj modi prende una particolar denominazione la *Fuga*. Se la *Risposta* è simile alla *Proposta* in quanto alle *Figure*, agl' *Intervalli*, e alle *Sillabe*, in tal caso la *Fuga* chiamasi *Reale* (3). Se la *Risposta* è simile alla *Proposta* con le condizioni assegnate, in guisa però, che tanto la *Proposta*, che la *Risposta* restino ristrette entro i limiti dell' *Ottava* del *Tuono* in cui è la *Fuga*, ella sarà del *Tuono* (4). Se poi la *Risposta* sarà simile, ma non in tutto alla *Proposta*, anzi con qualche libertà, e variazione, in tal caso verrà chiamata la *Fuga* d' *Imitazione* (5). Tre per tanto sono le principali specie

(1) *Idem* loc. cit. Lo *Stile* da Chiesa si considera in quattro modi differenti. Prima sono Messe, Salmi, e Mottetti a più Voci, *more vetero*, come sono quelle di Giovanni Murner, (Murner), Morales, Gioseffino, Adriano, e del divino Palestrina. Secondo. Cantilene, variate con l'Organo piene a più Voci, d'uno *Stile* più sollevato, come sono quelle di Bernardino Nanini, Ascolini, e più moderne del Sig. Francesco Foggia (Foggia), *Soggetti* di vaghe, e pellegrine invenzioni, Gratiani, Stamiana, de Grandis, &c. Terzo. Salmi, Mottetti, e Messe a più Voci, concertate con gl' *Instrumenti*, come sono quelle del mio ispirato Sarti, Scacchi, Costantini, &c. Quarto. Concertini alla moderna, cioè, Dialoghi, Mottetti, Musiche da Oratorio, come sono quelle del Carissimi, Biscilli, Melani, e del nostro Giuseppe Cori Celano, che nel Teatro della Vista ha saputo occupare i primi posti, e di tanti altri insigni Compositori moderni, che se tralascio di nominarli, non per questo lascio d' onorarli, e riverire il loro merito. Lo *Stile* da Camera si divide, e si considera sotto tre *Stili* differenti. Primo. E' de' Madrigali detto da Tavolina, senza Basso continuo, come sono quelli di Luca Marenzio, Nenna, e del dottissimo Teorico già Antonio Maria Abbatini, &c. De' Madrigali concertati con il Basso continuo, come sono quelli del Monteverde, Mazzocchi, Scacchi, Savioni, &c. Terzo. Di quelle Cantate, le quali sono concertate con varj *Instrumenti*, come sono quelle tenute dall' armoniosa penna di Carlo Caprioli, Carissimi, Teraglia, Luigi Rossi, Celano, Pacieri, &c. Lo *Stile* rappresentativo, cioè da Teatro, consiste in questo solamente, che cantando si parlò, e parlando si cantò, avendo fiorito in questo *Stile* a maraviglia Giacomino Peri, Monteverde, Cesti, & hoggi li Signori Bernardo Pasquini, Cavalli, Pietro Simone Agostini, &c.

(2) L. J. Rousseau *Diction. de Musiq.* pag. milib 415.

(3) Scipione Cerreto *Prat. Mus.* Lib. 3. Cap. 13. Can. Angela Berardi *Deum. Armen.* Lib. 1. *Deum.* 16. pag. 16.

(4) L. J. Rousseau *Diction. de Musiq.* *Fugue* N. IV. pag. milib 124.

(5) Ugo Maria Bononcini *Musica Pratica* P. 2. Cap. 10. pag. 88. Andr. Lorrato *Parque de la Musica* Lib. 4. Cap. 13. pag. 627. Meaf. Rameau *Traité de l' Harmon.* Lib. 3. Chap. 44. pag. 422.

cie di *Fuga*, l' una chiamasi *Fuga Reale*, l' altro *Fuga del Tuono*, e la terza *Fuga d' Imitazione*, le quali su le vestigia de' primi Maestri andremo esponendo ad una ad una, affinchè il Giovane Compositore possa esser instruito di quanto richiedesi per comporre con tutta la possibile perfezione.

Della Fuga Reale.

Quando la *Risposta* in tutte le sue Parti è simile la *Fuga* alla *Proposta*, si chiama *Reale*, la quale deve esser tenuta in maggior pregio delle altre, come la più degna. Dividesi questa *Fuga Reale* in *Libera*, o *Sciolta*, e in *Legata* (*). Chiamasi *Fuga Reale sciolta*, ogni qual volta, che la *Risposta* è simile alla *Proposta* con le condizioni assegnate, ma che tal simiglianza non si restringa che alla *Proposta* chiamata *Soggetto*, e il restante della *Fuga* resti libero ad arbitrio del Compositore, come dal piccolo Esempio, che segue:



Se poi la *Risposta* è simile alla *Proposta*, non solo perciò che riguarda al *Soggetto* proposto, ma al restante delle Note dell' *Antecedente* dal principio fino al fine, in tal caso chiamasi *Fuga Reale legata*.
Del

(*) *Opera di Tigrini Compendio della Musica Lib. 4. Cap. 2., e 3. pag. mibi 104. 105.*

Del Canone, o Fuga legata.

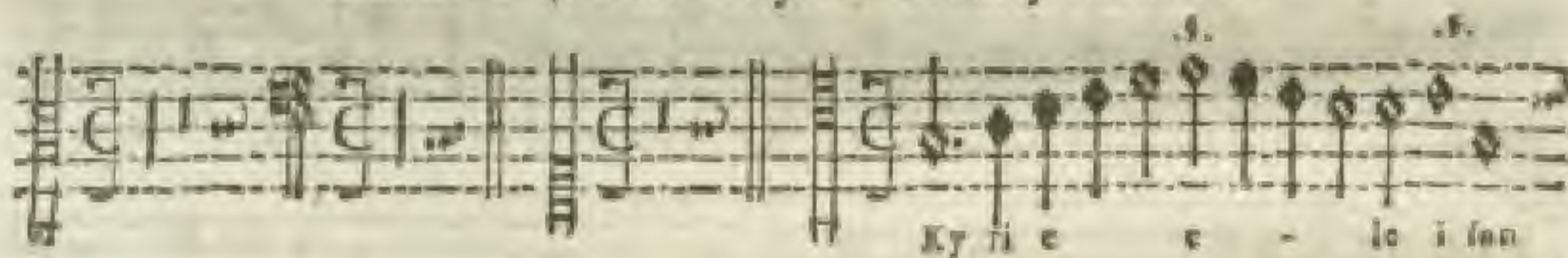
Questa *Fuga* fu denominata ancora *Canone*, perchè, siccome tal vocabolo viene dal Greco, che in nostro linguaggio significa *Regola*, come si è notato alla pag. 251., perciò serve la *Proposta* di Regola alla *Risposta*, la quale viene a seguire esattamente su le tracce della *Proposta* dal principio fino al fine. Praticarono i Maestri dell'Arte questa tal sorta di *Fuga*, o *Canone* in due modi, l'uno col scrivere una sola Parte, che è quella che propone, e sopra di essa cantavano le altre Parti, e in questo modo fu chiamato *Canone chiuso* (1), eccone l'Esempio:

Canone a 4. all' Unissono, e all' Ottava.



L'altro modo che praticarono fu di scrivere separatamente le Parti, che rispondevano, e questo modo fu chiamato *Canone aperto* (3). Servirà per Esempio il primo *Kyrie* della Messa in Canone di Francesco Turini, di cui fu posto il *Christe* alla pag. 257. Questo Autore nella Parte del Tenore, che è la Parte, la quale propone il Canone, ha notato il *Canone chiuso*, e poscia per maggior comodo de' Cantanti in ognuna delle Parti ha notata la *Risposta*, che lor si conviene, come vedesi dall'Esempio seguente scritto in ambedue gli accennati modi:

Canone a 4. Voci chiuso di Francesco Turini.



L' *ist.*

(1) Gio: Maria Bononcini *Metodo Pratico* P. 2. Cap. 21. pag. 101.

(2) Potrà facilmente scegliersi questo Canone a 4. Voci, col Rispondere i tre Conseguenti all' Unissono, o all' Ottava.

(3) Gio: Maria Bononcini *loc. cit.*

L'istesso Canone aperto.

The musical score consists of four staves, each with a vocal line and lyrics. The lyrics are: Kyrie e le i son e le i. Kyrie e. Kyrie e le i son e le i son e le i. Kyrie e le i son. The score is written in a single system with four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are: Kyrie e le i son e le i. Kyrie e. Kyrie e le i son e le i son e le i. Kyrie e le i son.

Dividesi anche il Canone in *Finito*, e in *Infinito* (1). Il *Finito* è quello, che termina con Cadenza nell'istesso modo, che terminano tutte le Composizioni, come ci dimostra l'esposto Canone di Francesco Turini. L'*Infinito*, che chiamasi anche *Circolare* (2), è quello, il quale giunto al fine ritorna da capo fin' a tanto, che piace ai Cantori.

Parte Seconda.

e

Ca-

(1) Montecini Int. cit.

(2) M. Schell. de Brabant Didion. de Musiq. pag. mille 133. Monf. Marpsurg. Trait. de la Musique P. 1. Chap. 6. Art. 4. §. pag. 40.

Canone all' Ottava Infinito, o Circolare.



In due modi ritrovasi composta qualunque sorta di Canone. Il primo modo, quando il Canone è composto delle sole Parti, che lo formano, nel qual caso una delle Parti serve di Basso, che sostiene le altre Parti, come si può vedere da alcuni *Canoni* sparsi nella prima, e seconda Parte di questo Esemplare, singolarmente nel *Kyrie* posto poc' anzi alla pag. xxi, e nel *Christe* alla pag. 237. ambidue del Turini. Nel secondo modo, quando il Canone è composto non solo delle Parti, che lo formano, ma vengono accompagnate queste dalle altre Parti libere, e sciolte, delle quali qualcuna serve di Basso alle Parti, che formano il *Canone*, e di questi se ne trovano non pochi Esempi in ambedue le Parti, singolarmente nella prima di questo Esemplare.

Alcuni segni ritrovansi notati ne' *Canoni* e chiamati sopra la Parte, che forma la *Proposta*, i quali segni servono ai Cantanti per sapere ove devono ripigliare le *Risposte*. Tre sono i più frequenti, e sono la *Guida*, o sia *Presa* S, la *Corona* ☉, e il *Ritornello* ::(1). Serve la *Guida*, o *Presa* per indicare alle Parti, che rispondono, ove devono cominciare le *Risposte*. La *Corona* serve per indicare ove devono terminare le Parti, che rispondono; alle volte però per indicare il termine della *Risposta*, alcuni si sono serviti dell' istesso segno della *Guida*, o *Presa*. Il *Ritornello* serve per indicare nei *Canoni* Infiniti, o Circolari, che terminata che sia la *Cantilena*, deve ripigliarsi da capo tanto dalla Parte, che ha proposto il Canone, quanto dalle Parti, che rispondono; al-

(1) Giovan Maria Lanfranco *Scintille di Musica* P. 2. pag. 227.
Viene anche chiamato il Ritornello, col nome di *Alipre*, o *Replica*. Donato Tigrini *Compendio di Musica* Lib. 4. Cap. 2. pag. milia 104. Scipione Cerreto *Pratica Musica* Lib. 3. Cap. 18. pag. 229.

alcuni però in vece del *Ritornello* si servono del segno chiamato *Presfa* (1). L'accennato segno di *Guida*, o sia *Presfa* serve bensì per indicare quando devono incominciare le Parti che rispondano, ma non dimostra se debbano rispondere all' Unissono, o all' Ottava, o alla Quinta, o in qualunque altro modo, perciò usarono di porre su 'l principio del *Canone* il modo, che dovevano rispondere le Parti. Di tre sorta sono questi indizj, o segni, altri sono chiari, e facili a intendersi, altri espressi con vocaboli in Lingua Latina, ed altri che vengono dal Greco, ed altri *Enigmatici*, per ora lasceremo da banda questi ultimi, perchè richieggono una spiegazione a parte, ed esporremo sotto gli occhi del Giovane Compositore i vocaboli Latini, con quelli che vengono dal Greco, ed i loro corrispondenti Italiani, formandone tre Colonne separate.

Paraboli Italiani.	Latini.	Greci.
All' Unissono.	<i>Ad Unissonum.</i>	<i>Symphonizabiz, vel Hanyphaur.</i>
Alla Seconda minore.	<i>Ad Semiditantum.</i>	<i>Ad Hemitonium.</i>
Alla Seconda maggiore.	<i>Ad Tonum, vel ad secundam.</i>	<i>Ad Tonum.</i>
Alla Terza minore.	<i>Ad Tertiam minorem.</i>	<i>Ad Semiditantum, vel Tribemitenium.</i>
Alla Terza maggiore.	<i>Ad Tertiam majorem.</i>	<i>Ad Ditonium.</i>
Alla Quarta.	<i>Ad Quartam.</i>	<i>Ad Diatessaron.</i>
Alla Quinta.	<i>Ad Quintam.</i>	<i>Ad Diapente.</i>
Alla Sesta minore.	<i>Ad Sextam minorem.</i>	<i>Ad Hexacordum min., vel ad Diapente cum hemitonio.</i>
Alla Sesta maggiore.	<i>Ad Sextam majorem.</i>	<i>Ad Hexacordum maj., vel ad Diapente cum Tono.</i>
Alla Settima minore.	<i>Ad Septimam minorem.</i>	<i>Ad Heptacordum min., vel ad Diapente cum Tribemitenio.</i>
Alla Settima maggiore.	<i>Ad Septimam majorem.</i>	<i>Ad Heptacordum maj., vel ad Diapente cum Ditono.</i>
All' Ottava.	<i>Ad Octavam.</i>	<i>Ad Diapason.</i>
Alla Nona minore, o mag.	<i>Ad Nonam minorem, vel majorem.</i>	<i>Ad Diapason cum Tono, vel Hemitonio.</i>
Alla Decima min., o mag.	<i>Ad Decimam min., vel majorem.</i>	<i>Ad Diapason cum Ditono, vel Tribemitenio.</i>
All' Undecima.	<i>Ad Undecimam.</i>	<i>Ad Diapason-Diatessaron.</i>
Alla Duodecima.	<i>Ad Duodecimam.</i>	<i>Ad Diapason-Diapente.</i>
Alla Decimaquinta.	<i>Ad Decimaquintam.</i>	<i>Ad Dia.-Diapason.</i>

Praticarono in oltre di aggiungere a questi vocaboli due particole, l' una *Sub*, e l' altra *Supra* (2) v. g. *ad Sub-Diapason*, *ad Sub-Diapente* &c., la particola *Sub* indica, che il *Consequente*, o i *Consequenti* devono rispondere all' *Ottava sotto*, o alla *Quinta sotto* (3). Rare volte ritrovasi la particola *Supra*, che indica doversi rispondere all' *Ottava sopra*, o alla *Quinta sopra*. Ogniqualevolta però, che trovasi notato uno dei vocaboli senz' alcuna aggiunta, v. g. *ad Diapason*, *ad Diapente* &c., sempre deve intendersi, che le *Risposte* siano all' *Ottava sopra*, o alla

(1) Qualche volta ritrovasi notato ne' *Canoni* quella segna di *Presfa* o di *sopra*, o di *sotto* della Nota dell' Antecedente: se al di sopra, dimostra che il *Consequente* deve rispondere verso l' alto: se al di sotto, deve rispondere verso il grave, come s' insegna *Adm. Gumpelzhalmerei Compend. Mus. Lat. German.* pag. 10. Hoc, signum .s. supra vel infra notas scriptum, indicat locum, ubi lo fugis sequens vox incipiat, & desinat, dicitur etiam signum convenientiæ, ubi voces conveniunt. *Bavennini Mus. Prat. P. 2. Cap. 11. pag. 100. 101.*

(2) M. Schaff, de *Brillard. Diction. de Musiq. pag. mibi 137. 147.*

(3) E. D. Gio: Battista Ruffi *Organo de' Cantori Cap. 14. pag. 13.*

volta si rendono tanto oscuri, e difficili a capirsi, che fanno perdere infruttuosamente il tempo, e la speranza di giungere a rilevarne il vero, e legittimo significato (1). Di questi *Motti*, così lasciò scritto il P. Gio: Battista Rossi Genovese Cherico Regolare Somasco (2): *Es perche facendo di queste cantilene vi si pongono li suoi Motti, bisogna avvertire che siano chiari & intelligibili, perche li cantori ne sono negromanti, no indovini, ne meno profeti, per indovinare il pensiero d'un altro, o per dir meglio il suo non fondato capriccio. Per liberare i Giovani Compositori dalla faticosa briga di rilevare il significato di certi Motti oscuri, che trovansi ne' Canoni, ho pensato di esporre qui una serie de' più principali disposta in due colonne, col notare alla mano sinistra i Motti, o Enigmi, e alla mano destra la loro spiegazione (3).*

Motti, o Enigmi.

Spiegazione dei Motti, o Enigmi.

1. Clama ne cesses.
2. Omnia sunt vanitas.
3. Dii faciunt hinc me non moriar ego.
4. Omnia si perdas famam servare memento,
Qua semel amissa, postea nullus eris.
5. Sperare & pretulisti multas facit morari,
6. Omnia sceleris invidiosa nocent.
7. Tarda solet magnis rebus inesse fides.
8. Fuge morulas.
9. Misericordia & veritas obviaverunt sibi.
10. Iudicia & pax se oboculatur sunt.
11. Nescit vox missa reveri.
12. Semper contrarius esto.
13. Signa te signa temere me tangis & angis,
Romae tibi subito motibus ibit amor.
14. Frangenti fidem fides frangatur eidem.
15. Roma caput mundi, si veteris, omnia vincit.
16. Mito sibi metulas, erige si dubitas.
17. Cantabat, vel canis more Habreorum.
18. Retrograditur.
19. Vadam & veniam ad vos.
20. Principium, & finis.
21. Symphonizabit.
22. Omne trium perfectum.
23. Trinitas & unitas.
24. Trinitatem in unitate veneremur.
25. Si trium feceris una.
26. Vidi tres viros qui erant laeti hominem.
27. Manet alta mente repositum.
28. De ponte non cadit, qui cum sapientia vadit.
29. Tantum hoc repetere, quantum cum aliis faciat
videbit.
30. Non qui inceperit, sed qui perseveraverit.
31. Inque, redique frequens.
32. Crescit } in Duplo, Triplo, &c.
33. Decrescit }

Ciascun di questi otto Motti, o Enigmi indica, che il Conseguente, o la Parte, che risponde, termina le Pause dell' Antecedente, e segue a cantare la sola Nota.

Questi altri Motti, che vengono in appresso fino al Num. 30. significano, che dal Conseguente ne dobbiamo ricavare due altre Parti, che rispondano, l'una che comincierà dalla prima Nota dell' Antecedente, e procederà ordinariamente fino al fine; l'altra comincerà dall' ultima Nota dell' Antecedente, e proseguirà all' indietro fino alla prima Nota.

Il Conseguente risponde all' Unissono. Che dall' Antecedente si ricavano due Conseguenti, o due Parti, che rispondano, assomigliando si formi il Canone a 3. Voci, il quale per la più suol essere all' Unissono, o all' Ottava.

Possano rispondere all' Antecedente due, tre, e più Voci.

Una piccola Cantilena, che ritrovasi in una Parte deve replicarsi fin a tanto che siano terminate le altre Parti della Composizione. Il Conseguente deve raddoppiare, o triplicare, &c. il valore delle Figure, e diminuirle la metà, o due terzi.

34. Di-

(1) Petrus Aron libri tres de Institut. Harmon. interpr. Jo: Ant. Flaminio Pero Cornelli Lib. 2. Cap. 15. pag. 25. seq.

(2) Organo de Cantori Cap. 14. pag. 13.

(3) Sono essersi gli esseri Enigmi, non le loro Spiegazioni dalle Opere Pratiche di Jusquin del Peuto, Gio: Montan, Enrico Isaac, Alfonso Lobo, P. Emmanuel Cardoso Carmelitano, e dal Trattato di Pietro Aron, Ermano Finck, Enrico Glazano, D. Pedro Cerone, P. D. Gio: Battista Rossi, P. Camillo Angleria, Andrea Angelini Bentempi.

34. Digniora sunt priora Si decano tantar dal Conseguente le Figure per ordine del loro maggior valore, cioè prima le Massime, indi le Lunghe, poscia le Brevi, le Semibrevi, le Minime, le Semiminime, &c.
35. Descende gradatim Se una Parte forma una piccola Cantilena, quella deve replicarsi fin tanto che ha terminata la Composizione, e nel replicarsi deve alzarsi, e abbassarsi un Tuono.
36. Ascende gradatim Se alla prima Nota dell' Antecedente trovasi segnato il Punto, debbonsi cantare dal Conseguente tutte le altre Note col Punto.
37. Et sic de angulis Il Conseguente deve cantare le Note nere, come se fossero bianche.
38. Nigra sum sed formosa La Risposta deve cantarsi al contrario della maniera tale, che se l' Antecedente ascende, il Conseguente discenda, e se l' Antecedente discenda, il Conseguente ascenda.
39. Cereus non indicat de colore Non si cantano dal Conseguente, benchè s'abbiano nell' Antecedente, né le Minime, né le Semiminime.
40. Qui se exaltat humiliabitur L' Antecedente diminuisce per metà il valor delle Figure, e il Conseguente lo accresce in quadruplo.
41. Qui se humiliat exaltabitur Il Conseguente è stato composto prima dell' Antecedente.
42. Plutonica subit regna Il Conseguente risponde all' Unifono.
43. Contraria contrariis curantur Il Conseguente deve rispondere dopo il valore di quattro Tempi, cioè di quattro Brevi.
44. Qui non est mecum, contra me est Con il Conseguente canta l' stesso Note dell' Antecedente, ma al contrario volando la faccia l' una verso dell' altra.
45. Duo adversi aduersi in unum Si può cantare il Conseguente con le Pause, e senza le Pause, ritenendo però sempre il sospira, o sia quarta di Battuta, se trovassi scivisti nell' Antecedente, affretti velli compiuta la Battuta.
46. De Minimis non curat fratior Il Conseguente non canti alcuna Nota nera, ma solamente le bianche.
47. Me oportet minui, illum autem crescere L' stesso Esempio servirà di spiegazione a quest' ultima Enigma.
48. Qui venit post me, ante me factus est
49. Exurge in adiutorium mihi
50. Vous peuneres le quatre temps
51. Respice in me: Ostende mihi faciem tuam
52. Cantus duarum facierum
53. Tolle moras placida maneat suspiria cantu
54. Dom lucem habetis credite in lucem
55. Qui sequitur me non ambulat, in tenebris
56. Intendami chi può, che m' intend' io (a)

Canone chinso.



Ca-

(1) Gio. Paolo Cima Organista in Milano è l' Autore di quest' ultima Enigma, egli si rese celebre in tal sorta di artificiose Composizioni, alcune delle quali ritrovansi riferite dal P. Camillo Angleria nel fine della sua Opera intitolata: Regola di Contrappunto. E' così difficile lo scioglimento di questa Enigma, che ha creduto di far cosa grata ai Germani Compositari l' esporre lo spartito del Canone, al quale è posta l' Enigma.

Cantate aperte.

A handwritten musical score on aged paper, page XXVII. The title 'Cantate aperte.' is written in the center. The score consists of ten systems of staves, each system containing four staves. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and bar lines. The music is written in a single key, likely D major, as indicated by the 'Da' marking at the bottom right. The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.

Da tutte queste spiegazioni, e da varie osservazioni fatte sopra diverse specie di Canoni sparsi nelle due Parti di questo Esemplare, qualora il Giovane Compositore sia portato ad esercitarsi in tali Composizioni artificiali, acquisterà un pieno possesso dell'Arte del Contrappunto.

Della Fuga del Tuono.

LA *Fuga del Tuono*, come abbiamo dimostrato qui sopra alla pag. xviii, è quella, in cui la *Risposta* è simile alla *Proposta*, con questo però, che tanto la *Proposta*, che la *Risposta* restino, e si restringano entro i limiti dell'Ottava del Tuono, in cui è composta la *Fuga* (1).

Nacque questa sorta di Composizione, chiamata *Fuga*, dal *Canto fermo* nel seguente modo. Avendo cominciato i primi Compositori a introdurre sopra la Melodia del *Canto fermo* qualche altra Parte, che formasse con diversa Melodia l'Armonia, che diceli in *Contrappunto*, o in *Consonanza*, che è l'unione di diverse Melodie, procurarono, che qualunque Parte composta sopra del *Canto fermo* fosse simile, se non a tutta la Cantilena, almeno alle prime Note del *Canto fermo*. Ma siccome questo *Canto fermo*, come si è avvertito alla pag. 196. e 214. della prima Parte di questo Esemplare, alcuna volta trovasi trasportato da una *Proprietà del Canto* ad un'altra, perciò nell'istesso modo trasportarono le *Imitazioni* delle Parti del Contrappunto da una *Proprietà* ad un'altra, come può riscontrarsi nella maggior parte degli Esempi posti nella prima Parte, usando ogni diligenza, che l'*Imitazione*, e il trasporto, singolarmente perciò che riguarda le *Sillabe De re mi fa &c.*, fosse sempre realmente simile alla *Proposta* del *Canto fermo*. Da ciò rilevasi, che la *Fuga Reale* sia anteriore alle altre specie di *Fuga*, perchè nata col nascere del Contrappunto. Nell'Anno 1574. comparve colle Stampe in pubblico il Libro intitolato *Dodecachordon* di Enrico Lorito Glareano, dal quale rilevasi lo studio, e lo sforzo fatto dall'Autore per ampliare il numero de' Tuoni del *Canto fermo*, e *Figurato*, che per l'avanti non erano che soli otto, e ridurli al numero de' Tuoni de' Greci, che fu di 13., e poscia di 15. Per ottenere il suo fine questo Glareano usò il mezzo di dividere Armonicamente, e Aritmeticamente i Gradi delle sette Corde, delle quali è composta l'Ottava: ma siccome queste non sono che sei sole, cioè D. E. F. G. A. C. lasciando fuori la

Cor-

(1) P. M. Epid. Biff. Min. Cantu. Regole per il Contrappunto MSS. del Contrappunto Figurato. P. M. Franc. M. Angeli da Ripatorta Min. Contu. Summar. del Contrappunto MSS. Contrappunto a Soggetto. Mr. Marpurg, Itali. Br. da Bagut. P. 1. Cap. 31. §. 1. pag. 14. J. J. Rousseau Diction. de Musiq. pag. 222. mib. 224.

Corda di *B fa l mi*, perchè mancante di Quinta naturale, e di Quarta al di sotto, le divide nel modo seguente:

Primo Tuono. Terzo. Quinto. Settimo. Nono. Undecimo.

Divisione Ar-
metica.

Divisione Ar-
metica.

Secondo Tuono. Quarto. Sesto. Ottavo. Decimo. Duodecimo.

Per quanto di studio, e di fatica v'impiegasse, non potè mai renderli più oltre di dodici, quando quei de' Greci erano 13., o 15. prima di Tolomeo. Da questa Divisione dell' Ottava fatta dal Glareano venne a introdursi la *Fuga del Tuono*, la quale, come chiaramente apparisce dalla maggior parte degli Esempj della prima Parte, e da qualche Esempio di questa seconda Parte, era usata più di rado, che la *Fuga Reale*, mentre nel Secolo XVI. quasi tutte le *Fughe* erano *Reali*. Questa *Fuga del Tuono* dovendo star ristretta entro i limiti dell' Ottava del Tuono divisa in una Quinta, e in una Quarta, ne viene, che se l' *Antecedente* passa dalla Fondamentale del Tuono alla Quinta, deve il *Consequente* passare dalla Quinta all' Ottava del Tuono, come dal seguente Esempio.

Se poi l' *Antecedente* dall' Ottava del Tuono passa alla Quinta, deve il *Consequente* dalla Quinta passare alla Fondamentale, come da questo altro Esempio:

Offervi il Giovane Compositore, che le *Risposte* dei due esposti Esempj non oltrepassano la Ottava. In fatti la *Risposta* del primo Esempio dice *Da re fa*, e la *Risposta* del secondo Esempio dice *fa mi do*, onde unendo la *Risposta* del primo Esempio con la sua *Parte Seconda*, *Pro-*

Proposta viene a formarsi il Quinto Tuono; e unendo la *Risposta* del secondo Esempio con la sua *Proposta* viene a formarsi il sesto Tuono. In oltre nel primo Esempio, siccome la Quarta del Tuono ^{a. d. f.} *Do re fa* è al di sopra della Quinta ^{F. a. f.} *Do mi sol*, e che le Parti ascendano, perciò viene a stabilirsi il Quinto Tuono, che è *Autentico*. Nel secondo Esempio, siccome la Quarta del Tuono ^{F. a. c.} *fa mi do* è al di sotto della Quinta ^{f. a. f.} *sol mi do*, e che le Parti discendono, perciò viene a stabilirsi il Sesto Tuono, che è *Plagale*, e a dimostrarsi qual sia la *Fuga Autentica*, e quale la *Plagale*.

Deve però osservarsi, che essendo composta la *Fuga del Tuono* di una Quinta, e di una Quarta, con ciò viene a dimostrarsi la differenza, che passa tra la *Fuga del Tuono*, e la *Fuga Reale*. Questa o è composta di due Quarte, o di due Quinte, come col testimonio del Berardi si è dimostrato alla pag. 33. Al contrario la *Fuga del Tuono* non è composta, che di una Quinta, e di una Quarta. Varie sono le *Fughe del Tuono* sparte in questa seconda Parte, le quali attentamente considerate dal Giovane Compositore potranno recarli gran lume per comporne con ogni possibile perfezione. Deve però usare ogni diligenza per sfuggire due difetti, che sogliono accadere nelle *Fughe del Tuono*. Il primo si è, che non poche volte, affinché la *Risposta* sia del Tuono, e non esca fuori dei limiti dell' Ottava, si viene deformare talmente la *Risposta*, che si rende dispiacevole agli Uditori. Intorno a che, vedasi quanto sopra di ciò si è avvertito alla pag. 36. seg. L' altro difetto introdotto verso il fine del Secolo passato, e che a' giorni nostri ha preso tal piede, che rare sono le *Fughe*, che ne siano esenti, consiste in una piccola aggiunta fatta al Soggetto, la quale vien chiamata *Coda del Soggetto*, affinché passi alla Corda, ove deve incominciare la *Risposta*, il che più chiaramente dal seguente Esempio si capirà.

Coda.

Que

Questa *Coda* potrebbe però moderarsi in maniera tale, che non si rendesse tanto triviale e stucchevole, col ridurla a guisa di un *Contrasoggetto*, e così diverrebbe la *Fuga*, non solo tanto noiosa, ma in qualche modo artificiosa, come ci dimostra il seguente Esempio:



Nella *Fuga* del P. Angelo Predieri alla pag. 135. al Num. III. scorresi una consimile *Coda* rivolta per moto contrario, la quale viene talmente a unirsi col primo Soggetto, che diviene un'artificioso *Contrasoggetto*, anzi di più al Num. (8) il Soprano rivolta per moto contrario l'accennato *Contrasoggetto*, e talche diviene simile alla *Coda* qui sopra esposta in quell'ultimo Soggetto. Questa istessa *Coda* riscontrasi sotto ai Numeri (11), e (14), e sopra ai Numeri (13), e (16) nella citata *Fuga* del P. Angelo Predieri, la quale per moto retto, e per moto contrario viene a formare due *Contrasoggetti*, i quali sono talmente innestati col primo Soggetto (1) in tutto il corso della *Fuga*, che formano una Composizione tutta d'un sol getto, perchè si trovano i due *Contrasoggetti* artificialmente concatenati assieme dal principio sino al fine della *Fuga*. Al contrario della *Coda* qui sopra accennata nel primo Esempio, la quale essendo

d 2

di-

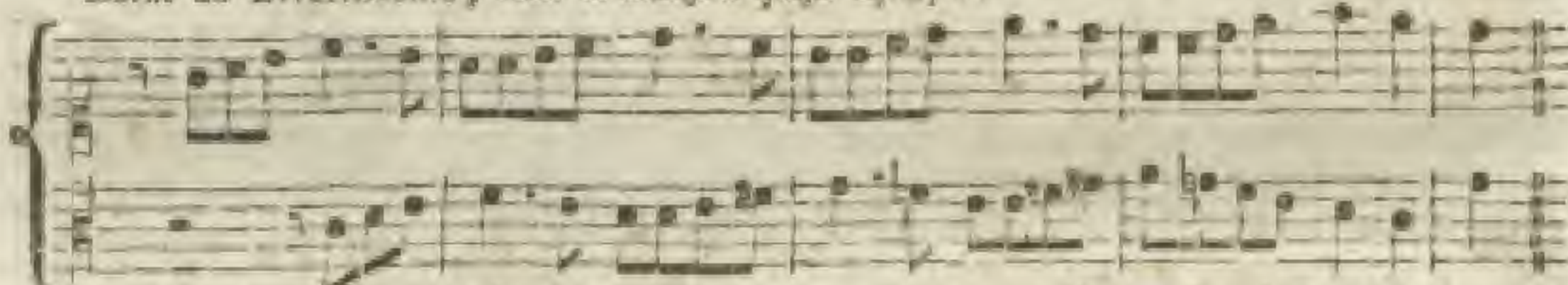
(14) Su "l'essimonia de' principali Maestri dell'Arte J. J. Rousseau (Diction. de Musiq. pag. 111.) si insegna, che la Risposta debba entrare avanti il fine della Proposta. Il faut que la Fugue soit de telle sorte que la réponse puisse entrer avant la fin du premier Chant, afin qu'on entende en partie l'un & l'autre à la fois, que par cette anticipation le sujet se lie pour ainsi dire, à lui-même, & que l'art du Compositeur se montre dans ce concours. C'est se moquer que de donner pour Fugue un Chant qui ne fait que précéder d'une Partie à l'autre, sans autre plus que de l'accompagner naïvement à la volonté.

disfinita, e isolata, si rende dispiacevole all' Udito, e rende la *Fuga* composta di più pezzi fra di loro sensibilmente disparati (1).

Della Fuga d' Imitazione.

Resta a dichiararsi l' ultima specie di *Fuga*, che è quella d' *Imitazione*, la quale abbenchè sia inferior grado, perchè più libera dal rigore delle Regole, ella ha però in se tal pregio, che rendesi, sopra le altre due specie di *Fuga* dichiarate, più grata, e dilettevole agli Ascoltanti. E' la *Fuga d' Imitazione* quella, come si è detto quì sopra, in cui la *Risposta* viene ad esser simile in qualche modo, ma non in tutto alla *Proposta*, perchè ammette qualche libertà, e variazione nella *Risposta*. E siccome la *Risposta* può esser simile in tre modi alla *Proposta*, cioè, o nelle *Figure*, o negl' *Intervalli*, o nelle *Sillabe*, così, in qualunque di questi modi ella sia simile, sarà sempre *Fuga d' Imitazione* (2). Gode altresì questa *Fuga* un' altro privilegio, ed è, che il *Consequente* non ha nè tempo, nè Corda determinata, per rispondere, ma è in piena libertà di rispondere quando li riesce più comodo, e in qualunque Corda, che se li presenti. Avverta però il Giovane Compositore, che il *Soggetto*, o *Proposta* non sia tanto lunga, affinchè la *Risposta* si faccia sentire più presto, e più spesso che sia possibile, e procuri di ripigliar la *Risposta* non solo nell' Unissono, nella Quinta, nella Quarta, o nell' Ottava, ma ancora nelle altre Corde dell' Ottava del Tuono, che sono la Terza, la Sesta, la Seconda, la Settima, e loro replicate (3), affinchè ne venga prodotta

(1) Alcuni Compositori più pretti nell' *Arte* si sono serviti di questa Coda per modulare, e per formare un Divertimento, come si dimostra questo Esempio:



(2) P. Athanas. Kircherus *Musurg.* Lib. 1. pag. 393. T. 1. *Fugæ liberae sive imitantes vocantur illæ, quæ non adeo rigorosis legibus tenentur, uti fuga ligata & canones, de quibus in sequentibus; sed pro libitu hinc inde vagantur, insequentes se nunc in principio, iam in medio, modo in fine. Atque hæc sunt omnium antiquissimæ, atque in nullo non Authore obviæ. Possunt autem varijs modis institui, in quolibet vocibus, in tetraphoniae maxime elucet artificium; in quibus modò dux, modò omnes voces, semitas tendunt phanagoga. Fiant huiusmodi fugæ per varia intervalla.* J. J. Rousseau *Diction. de Musique* pag. milii 254.

(3) Il P. Lodovico Zarlino da Pesaro *Agalliano Pratica di Musica* P. 1. Lib. 1. Cap. 36. pag. 48. 1073. si dimostra con chiarezza, come tanto ne' Canoni, che nelle Fughe si debbono praticarsi le Risposte alla Terza, Sesta, Seconda, Settima, e loro replicate. Dice egli che si viene a mutar il nome alle Figure: come faria a dire se la parte

a. b. c. d. e.
che incomincia dice *Re mi fa sol la*, colui che l'ha da seguitare alla Seconda ... biso-

a. c. d. e. f.
gnà che cominci & dica *Mi fa re mi fa*. Così ancora se uno ha da seguitar alla Terza...

a. d. e. f. g.
in questo modo ha da cominciare *Do re mi fa sol*. Da tutto ciò rilevasi, che le Risposte agli Intervalli accennati non sono Reali, ma sempre d' Imitazione.

dotta quella varietà tanto gradita agli Ascoltanti. In oltre, se il *Soggetto* sarà composto di più parti, potrà nel corso della *Fuga* ripigliare or l'una, or l'altra delle Parti, col rispondere vicendevolmente all'una, e all'altra, talche risulti una gara fra le Parti, e in tal modo venga a recar piacere e diletto. Il seguente Esempio potrà servir di norma a quanto fin qui si è detto intorno alla *Fuga d'Imitazione*.

Prima Parte del Soggetto. Seconda Parte del Soggetto.

Seconda Parte al Contrario.

Dimo.

Dimostrate le principali specie di *Fuga*, sarebbe qui luogo esporne molte altre da più periti Maestri introdotte, ma siccome di esse occorrerà far menzione in appresso, perciò potrà il Giovane Compositore riscontrarle nei seguenti Esempj, così pure nella prima Parte di questo Esemplare.

Del Compimento di tutta la Fuga.

SIn' ad ora non si sono dimostrate, che le sole Regole spettanti alla prima parte di qualunque specie di *Fuga*, che sono la *Proposta*, e la *Risposta*, onde è ormai tempo che si venga a dimostrare ai Giovani Compositori, come devono condurre tutta intera la *Fuga*, affinchè possano evitare il pungente, ma lepido rimprovero fatto da Gio: Andrea Angelini Bontempi (1), in occasione che egli prende ad esaminare il significato dei vocaboli, *Fuga*, *Reditta* &c., il qual dice, che questo nome di *Fuga* non conviene se non alle Composizioni di quei semicontrapuntisti, che cessando il principio di qualche *Fuga*, appena l'hanno fatto sentire una sol volta in una delle Parti, che cantano, o in due, portandosene via seco il pezzo, e l' fine, fugge con velocità, che non è più possibile il poterlo con l' udito raggiungere. Per sfuggire dunque questa taccia, deve il Giovane Compositore, dopo le *Risposte* di tutte le Parti, delle quali sarà composta la *Fuga*, Rovesciar (2) la *Proposta*, e le *Risposte*. Confine questo rovesciamento nel ripigliar di nuovo il Soggetto tanto l' *Antecedente*, che il *Consequente*, con questo però, che ognuna delle Parti debba cambiar la Corda, v. g. se il Contralto ha proposto nella Corda fondamentale, o Ottava del Tuono, rovesciando deve ripigliar il Soggetto nella Quinta, e così scambievolmente devono praticarsi le altre Parti, quelle che hanno risposto nella Quinta del Tuono nel rovesciare devono ripigliare nella Fondamentale, o nella di lei Ottava. Servirà d' Esempio la seguente *Fuga* a quattro Voci, la quale essendo composta di un Soggetto, e Contrasogetto (3) a parte per parte andremo esponendo, acciocchè il Giovane Compositore possa instruirsi dei varj metodi con i quali si può condurre una *Fuga*.

Da

(1) *Hist. Mus. P. 2. della Pratica Moderna Cap. 11. pag. 244.*

(2) Affine di evitare l' equivoco, che potrebbe produrre questa parola di Rovesciare, deve avvertirsi, che tre sono i di lui significati, l' uno di Rovesciare gl' intervalli, e l' Armonia, di cui se ne è parlato alla pag. 98. e 137. della prima Parte di questo Esemplare; l' altro di Rovesciar il Soggetto per nota contraria, talmente che fra di loro vengano a corrispondere i Semitoni, come si è dimostrato alla pag. 84. 85. della prima Parte, e alla pag. 269. di quella seconda Parte; il terzo è quello del quale presentemente trattiamo.

(3) Osservisi, come dall' unione del Soggetto col Contrasogetto, ne viene a formarsi un Contrappunto Doppio alla Sola di fuga, come vedrassi in appresso alla Capella 16., e 17.

Soggetto - Contrafoggetto

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

Da questa parte di *Fuga* rileva la *Proposta* fatta dal Soprano, che da *D la sol re* Quinta del Tuono discende a *G sol re* *ut* Ottava della fondamentale, e il Contralto con la *Risposta* da *D la sol re* discende alla Quinta; onde
 for.

xxxvi

formando queste due Parti l'Ottava composta di una Quinta, e di una Quarta, vengono a far conoscere essere questa *Fuga* del Tuono. Alle due accennate Parti acute corrispondono in Ottava grave il Tenore al Soprano, e il Basso al Contralto, nell'istesso modo vien condotto il *Contrasoggetto*. Da tutto ciò rilevasi, che questa *Fuga* è del secondo Tuono trasportato alla Quarta sopra (1), perchè contiene in se tutte quelle condizioni, che richiede il secondo Tuono descritte nella prima Parte di questo Esemplare alla pag. 17. Passa di poi ognuna di queste Parti a *Rovesciar la Fuga*, il Soprano mutando la Corda di *D la sol re* in *G sol re ut*, il Contralto di *G sol re ut* in *D la sol re*, e l'istesso vien praticato in Ottava grave dal Tenore, e dal Basso, ed ecco adempito quanto è stato prescritto da' Maestri tanto nella *Proposta*, e *Risposta della Fuga*, che nel di lei *Rovesciamento*.

Proseguimento della proposta Fuga.

Vari

(1) Non sarà d'incerto al Giovane Compositore l'aspetto la ragione, per cui si sia introdotta il trasporto del Tuono descritto da Niccolò nella *Regola di Musica* pag. 63. Ediz. del 1626. no.

This image shows a blank, aged, cream-colored page, likely an endpaper or flyleaf of a book. The paper has a slightly textured appearance with some faint smudges and discoloration, particularly along the right edge. There is no text or other markings on the page.